

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte  
tra tutela, ricerca  
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*



eum

*Rivista fondata da Massimo Montella*

## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

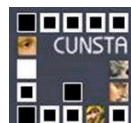
*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Françoise Cachin, prima direttrice del Musée d'Orsay (1986-1994). Questioni di metodo delle ultime mostre da lei curate

Letizia Giardini\*

## *Abstract*

La ricerca intende riscoprire la figura di Françoise Cachin, prima direttrice del Musée d'Orsay e dei Musées de France, per evidenziare come la sua peculiare metodologia di ricerca e pratica curatoriale abbiano contribuito in maniera determinante allo sviluppo della storia dell'arte internazionale. Per questo motivo è stato necessario *in primis* ricostruire il suo percorso professionale, attraverso lo spoglio di quotidiani e riviste, presso biblioteche e archivi romani e parigini, che ha permesso di comprendere come il modello dirigenziale da lei proposto sia stato di grande innovazione per le istituzioni francesi. Parallelamente alla consultazione dei cataloghi delle mostre da lei curate tra il 1986 e il 1994, si è svolta un'analisi approfondita del materiale archivistico conservato presso la Documentation del Musée d'Orsay: è stato, così, possibile rivalutare i caratteri di unicità e modernità di due dei

\* Letizia Giardini, Dottoranda di ricerca in Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma, e-mail: letizia.giardini@uniroma1.it.

Grazie a Mme. Charlotte Hellman Cachin, a Bastien Lopez e alle Professoresse Irene Baldriga e Carla Subrizi per essere stati in questi mesi i principali interlocutori della mia ricerca; ai responsabili della Documentation del Musée d'Orsay e del Comité d'histoire du Ministère de la Culture.

suoi ultimi progetti curatoriali, in particolare “1893. L’Europe des peintres”, mostra che ha problematizzato i processi di formazione dell’identità culturale europea e i criteri della periodizzazione storiografica artistica.

This essay aims at rediscovering the figure of Françoise Cachin, as the first female director of the Musée d’Orsay (1986) and Musées de France (1994). It points out how her peculiar curatorial practice and research methodology have decisively contributed to the development of international art history. Firstly, the main stages of her professional career were reconstructed through the examination of newspapers and magazines, in Roman and Parisian libraries and archives. This allowed to understand how her conception of managerial roles has innovated French institutions. Then, the catalogues of the exhibitions she curated between 1986 and 1994 were analysed in parallel with the in-depth investigation of the archival material of the Documentation du Musée d’Orsay. Thus, it has become possible to re-evaluate the uniqueness and modernity of two of her last curatorial projects, in particular, “1893. L’Europe des peintres”, which problematized the formation processes of the European cultural identity and the criteria of the artistic historiographical periodization.

Quando nel 1994 Françoise Cachin ricevette l’incarico per decreto della Repubblica di assumere la direzione dei Musei di Francia, la sua nomina ebbe «l’effet d’une bombe»<sup>1</sup> negli ambienti ministeriali francesi: era la prima donna a ricoprire questo ruolo dalla sua istituzione nel 1802. Ad eccezione di Irène Bizot, che da lungo tempo era ai vertici della Réunion des Musées Nationaux, le figure femminili di spicco del panorama museale erano ancora poche all’epoca; tra queste si distinguevano Suzanne Pagé, direttrice del Musée d’Art moderne de la ville de Paris dalla fine degli anni Ottanta, e Catherine David, curatrice del Musée National d’Art Moderne del Centre Pompidou e futura prima direttrice artistica della decima edizione di “documenta” nel 1997.

Questo studio intende dimostrare come il modello dirigenziale proposto da Françoise Cachin (fig. 1) sia stato decisivo per lo sviluppo della storia dell’arte europea e per le istituzioni culturali francesi. Durante la sua lunga carriera, infatti, la nipote del pittore Paul Signac e del fondatore del Partito Comunista francese Marcel Cachin, si impegnò sempre nel coniugare le competenze manageriali con l’esperienza della ricerca; credeva fortemente nella missione civica dei musei e, per questo motivo, non aveva mai smesso di dedicarsi all’attività curatoriale, cercando di valorizzare, una volta raggiunto l’apice del proprio percorso professionale, sia le realtà cittadine, sia quelle della provincia. Questo saggio vuole soffermarsi, per la prima volta, sulla metodologia di indagine di Françoise Cachin e, in particolare, sulla traduzione spaziale a livello allestitivo del suo approccio curatoriale, esaminando, in particolare, le ultime due mostre da lei ideate come direttrice del Musée d’Orsay. Queste esposizioni offrono, infatti, l’occasione per riflettere sulle tendenze del gusto e sulla for-

<sup>1</sup> Tasset 1994.

mazione dell'identità culturale europea, ma anche sull'arbitrarietà dei processi di periodizzazione della storiografia artistica.

Per le sue eccezionali vicende familiari, Françoise Cachin si interessò fin da giovane all'arte «par capillarité»<sup>2</sup>. La sua formazione non si svolse, però, secondo il percorso canonico del curatore museale francese: aveva scelto, infatti, di laurearsi in storia dell'arte con André Chastel, che divenne presto per lei una figura di riferimento umano e professionale. Dopo aver collaborato per tre anni alla collana «Miroir de l'Art» delle *Editions Hermann*, nel 1967, fu tra i primi a beneficiare dell'apertura del concorso per conservatori a candidati esterni all'École du Louvre, conseguendo il titolo di *conservateur titulaire* del Musée d'Art Moderne, prima nella sede del Palais de Tokyo e poi del Centre Pompidou.

Nel 1978 entrò a far parte dell'équipe interdisciplinare che, sotto la guida di Michel Laclotte, coordinò il progetto di fondazione del Musée d'Orsay, divenendone la prima direttrice dal 1986 fino al 1994, quando assunse il ruolo di *Directeur des Musées de France e Président de la Réunion des Musées Nationaux*. In un momento storico in cui la competizione economica delle istituzioni espositive diventava sempre più evidente, saliva ai vertici del sistema museale francese una storica dell'arte con una lunga esperienza manageriale, non più un tecnocrate formatosi all'École Nationale d'Administration, ma una curatrice che, per questo motivo e per la sua forte personalità, era stata più volte definita «un électron libre»<sup>3</sup>. Queste caratteristiche si rivelarono essenziali per ricoprire adeguatamente un ruolo che implicava l'assunzione di responsabilità finanziarie e richiedeva autorevolezza scientifica e caratura morale riconosciute a livello internazionale, per favorire logisticamente i prestiti di opere.

Durante il suo mandato alla DMF, Françoise Cachin si trovò ad affrontare anche lo scandalo *Musées Nationaux récupérations*, un'aspra polemica sulla gestione da parte dei musei di Francia delle opere trafugate dai nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale. Per rispondere alle accuse e agli interrogativi legittimi dei cittadini, rendendo, allo stesso tempo, giustizia alle figure che avevano contribuito a salvaguardare il patrimonio artistico francese durante il conflitto, venne promossa la pubblicazione di un catalogo ragionato e l'organizzazione del convegno *Pillages et restitutions. Le destin des œuvres d'art sortie de France pendant la second guerre mondiale*, nel 1996. La sua carriera non si concluse, comunque, al termine del mandato alla DMF: dopo il 2001 Françoise Cachin tornò a dedicarsi alla ricerca, assumendo anche la presidenza del *FRAME – French Regional and American Museum Exchange*. Fu, inoltre, tra gli esponenti del panorama culturale francese a scagliarsi contro la fondazione del Louvre Abu Dhabi e l'uso commerciale e mediatico che veniva sempre più spesso fatto del patrimonio artistico nazionale.

<sup>2</sup> Azimi 2004, p. 55.

<sup>3</sup> Noce 2011, p. 30.

1. *Françoise Cachin, prima direttrice del Musée d'Orsay (1986-1994), tra pratica curatoriale e attività editoriale*

Il Musée d'Orsay è stato il luogo che più di ogni altro ha visto gli interessi scientifici di Françoise Cachin trasformarsi in progetti curatoriali di straordinario successo. La sua fondazione rientrava tra i Grand Travaux promossi da François Mitterrand a partire dal 1981, dei quali fecero parte anche l'Institut du Monde Arabe e la Cité des sciences et de l'industrie de la Villette. Come la stessa Cachin aveva raccontato in un'intervista a Krzysztof Pomian<sup>4</sup>, si era cercato *in primis* di salvaguardare gli spazi della stazione progettata da Victor Laloux (fig. 2); l'idea di allestire al suo interno un museo dedicato a una produzione culturale eterogenea era emersa in un secondo momento. Gae Aulenti seppe tradurre architettonicamente le aspirazioni pluridisciplinari di un'istituzione che presentava al pubblico collezioni di pittura, scultura, architettura, fotografia e arti decorative, facendole dialogare armoniosamente con l'edificio di inizio Novecento. Si pose, dunque, il problema di individuare un arco cronologico che rispettasse la naturale evoluzione di ciascuna di queste arti e si decise di operare una cesura temporale che delimitasse gli anni tra il 1848 e il 1914.

L'allestimento permanente evidenziava le linee di continuità tra poetiche differenti, cercando di superare le suddivisioni in scuole e tendenze e dando nuovo rilievo ad alcune figure, come i pittori pompieri. Nonostante inizialmente la maggior parte delle opere esposte fosse di artisti francesi, la vocazione europeista del progetto diventò sempre più evidente con il passare del tempo, soprattutto per l'importanza attribuita alla contestualizzazione. Questo aspetto aveva suscitato curiosità e perplessità da parte della critica: per Charles Rosen e Herni Zerner, «la distribution des salles est savamment agencée et toujours intelligente. Dans le détail les juxtapositions sont sans cesse stimulantes et pleines d'invention»<sup>5</sup>; in un articolo del «New York Times», invece, il museo era stato definito «the most controversial museum built in this decade»<sup>6</sup>, evidenziando come l'esigenza di inquadrare a livello storico, geografico e socioculturale le opere sembrasse aver posto in secondo piano l'esperienza di fruizione estetica. Ci si interrogava, dunque, su come il Musée d'Orsay potesse contribuire alla narrazione storico-artistica internazionale.

Esserne la prima direttrice significava per Françoise Cachin non solo assolvere impegni istituzionali e gestionali di programmazione, ma dedicarsi anche all'attività curatoriale di ideazione e allestimento delle mostre. Cogliendo l'occasione offerta da alcune ricorrenze e centenari, aveva organizzato, con il coinvolgimento di studiosi di grande prestigio, esposizioni che approfondivano

<sup>4</sup> Pomian 1987, pp. 55-74.

<sup>5</sup> Rosen, Zerner 1987, p. 190.

<sup>6</sup> Brenson 1988.

o riscoprivano la produzione di artisti della II metà dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, tra i quali Manet (1983), Van Gogh (1988), Gauguin (1989), Cézanne (1988-89) e Seurat (1991). Negli anni, la sua ricerca contribuì allo sviluppo della storia dell'arte francese ed europea, in particolare nell'ambito degli studi sull'Impressionismo e Post-Impressionismo, e nel 2000 diede finalmente alle stampe il catalogo ragionato dell'opera di suo nonno Paul Signac.

È importante sottolineare come la sua pratica curatoriale si sviluppasse parallelamente all'attività editoriale e il caso della retrospettiva di Gauguin ne è un esempio, dal momento che l'esposizione coincise con la pubblicazione di un'importante monografia scientifica sull'artista (1988), frutto di diversi anni di studio. Il primo volume da lei scritto sul pittore risaliva addirittura al 1968, quando giovanissima aveva cercato di decostruire e rielaborare la concezione diffusa che lo identificava come inventore della modernità; in quegli stessi anni, aveva dedicato, inoltre, al grande pubblico anche un libro a carattere più divulgativo, ideato per la collana *Découvertes Gallimard*<sup>7</sup>. Jean Clair, offrendo un parere sul suo metodo di ricerca transdisciplinare, aveva evidenziato come Françoise Cachin riuscisse sempre a moltiplicare i propri orizzonti di indagine, riportando «l'histoire de l'art à celle des idées avec une richesse que n'ont pas les historiens étreiqués dans les questions d'attribution»<sup>8</sup>. Questo approccio e il raro spirito di sintesi caratterizzarono anche la curatela delle ultime due mostre da lei organizzate al Musée d'Orsay, dove l'impostazione monografica lasciò spazio a un'indagine antologica, particolarmente approfondita sui contesti, sviluppando in maniera ulteriore il modello dell'allestimento della collezione permanente del museo.

## 2. Le mostre del 1993

L'esposizione "1893. L'Europe des peintres" costituisce un caso studio senza precedenti: Françoise Cachin aveva ideato il progetto curatoriale, avvalendosi del supporto scientifico di Monique Nonne, archivista dell'Orsay, con la quale aveva già proficuamente collaborato in occasione della mostra del 1988 "Van Gogh à Paris"<sup>9</sup>. Inaugurata nel febbraio 1993, l'esposizione era stata allestita dagli architetti Vincen Cornu e Benoit Crépet ed era il frutto di uno straordinario lavoro di ricerca transdisciplinare durato diversi anni. Nell'introduzione al catalogo, la direttrice del museo aveva spiegato come fossero state adottate metodologie di indagine non solo storico-artistiche, per scandagliare orizzon-

<sup>7</sup> Cachin 1989.

<sup>8</sup> Azimi 2004, p. 55.

<sup>9</sup> Cachin, Welsh-Ovcharov 1988.

talmente la produzione culturale di un singolo anno del XIX secolo: in questo modo, era stato possibile presentare al pubblico un «coupe stratigraphique» dello spirito dell'Europa del tempo<sup>10</sup>, valorizzando la persistenza di tradizioni culturali nazionali e il moltiplicarsi di spinte individualiste. Furono selezionate quasi un centinaio di tele, esposte o realizzate nel 1893, da pittori di diversa origine, provenienti da circa diciotto Paesi, inclusa la Russia. L'oggetto artistico diveniva uno strumento per indagare la circolarità delle idee e la pluralità delle relazioni tra pittori, scultori, critici e letterati, sollevando interrogativi legati al processo di periodizzazione della storia dell'arte. Veniva problematizzato, così, non solo il contesto culturale, ma indirettamente anche quello geopolitico dell'Europa di fine Ottocento.

Sebbene la decisione di sviluppare l'intero percorso espositivo attorno a un unico anno potesse sembrare un azzardo, questa scelta curatoriale rispondeva, in realtà, alle esigenze, sempre più diffuse in ambito museale e accademico, di mettere in discussione dopo il crollo del Muro di Berlino la tradizionale metodologia storiografica. Il pretesto per organizzare la mostra venne offerto dall'entrata in vigore nel novembre 1993 del Trattato di Maastrich<sup>11</sup>, un momento fondativo per l'Europa, che coincise con l'istituzione della cittadinanza dell'Unione, consentendo agli individui, aventi diritto, di circolare e soggiornare liberamente negli Stati membri. L'intenzione di Françoise Cachin e di Monique Nonne non era, dunque, quella di celebrare un centenario, ma di scegliere un evento del presente, per riesaminare il passato e la sua narrazione storico-artistica: diveniva, così, possibile indagare da una prospettiva inedita le dinamiche e i rapporti tra artisti e intellettuali di un secolo prima.

Questo progetto sembrerebbe apparentemente inserirsi nel solco della tradizione di mostre promosse dal Consiglio d'Europa, a partire dal 1954, per valorizzare il ruolo della cultura come strumento di coesione e condivisione di valori democratici<sup>12</sup>. Nel 1960 era stata, infatti, inaugurata presso il Palais de Tokyo di Parigi l'esposizione «Les sources du XX<sup>e</sup> siècle : les arts en Europe de 1884 à 1914», che aveva favorito la riscoperta di uno spirito umanista dei tempi moderni, evidenziando il «bouillonnement critique et imaginatif»<sup>13</sup> degli anni che avevano preceduto lo scoppio della I Guerra Mondiale. A distanza di tre decenni, la proposta del Musée d'Orsay intendeva porre, invece, metodologicamente l'accento su altri aspetti: il pubblico veniva invitato a soffermarsi su come fosse stato possibile creare un patrimonio artistico condiviso in Europa e su quali fossero stati, nel tardo Ottocento, i limiti sociali e geografici della

<sup>10</sup> 1893, *l'Europe des peintres* 1993.

<sup>11</sup> GU n. C191 29/07/1992, p. 7.

<sup>12</sup> Ringrazio la Prof.ssa Capitelli per i preziosi suggerimenti emersi in occasione del convegno internazionale di studi *Le donne storiche dell'arte. Tra ricerca, tutela e valorizzazione*, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, Macerata, 28-29 aprile 2022.

<sup>13</sup> Cassou, Châtelet 1960, p. XXVI.



circolazione delle immagini e delle idee, a partire dall'analisi di un singolo anno. Inoltre, se la mostra curata da Jean Cassou nel 1960 aveva presentato al pubblico un'ampia ed eterogenea selezione di sculture, opere grafiche e arti decorative, "1893. L'Europe des peintres" si era concentrata, per ragioni critiche e allestitiva, esclusivamente sul *medium* pittorico.

Merito di Françoise Cachin e Monique Nonne fu quello di garantire la scientificità e l'impostazione transdisciplinare del progetto, sfruttando lo strumento editoriale del catalogo. Le schede delle opere, organizzate rispettando le sezioni della mostra, offrivano un saggio dei principali eventi ai quali gli artisti esposti avevano preso parte, mappando, così, tra mostre nazionali e rassegne internazionali, anche i principali centri europei di diffusione e aggiornamento. In particolare, emergeva il ruolo di città come Monaco, Bruxelles, Barcellona, Berlino, Londra, Milano, Praga e Vienna, parallelamente al consolidarsi dell'egemonia artistica di Parigi. A corredo, erano presenti approfondimenti letterari, critico-filosofici, focus sulla scultura, sulla musica, sull'architettura, sulle arti decorative, sulla fotografia, sulle affiches e sulla stampa illustrata del tempo, che includevano anche una ricostruzione sociopolitica degli eventi di quell'anno. Ancora una volta, il coordinamento dell'archivista dell'Orsay si era rivelato decisivo per la riuscita del progetto e aveva permesso alla direttrice di restituire al contesto un ruolo cardine per l'interpretazione della produzione artistica, valorizzando la natura documentaria degli studi.

La complementarità dell'esperienza estetica e del supporto testuale permetteva di comprendere come le frontiere geografiche e ideologiche fossero molto più permeabili prima del 1914 e non solo grazie alla stampa, che favoriva un confronto tra i maggiori centri culturali dell'epoca. Il concetto stesso di nazione era differente rispetto a quello diffuso nella contemporaneità: nell'Europa centrale e orientale prevalevano i grandi imperi transnazionali, come quello asburgico, che tramite le dinastie regnanti garantivano coesione sociale e senso di appartenza a un'unica comunità. Il consolidamento degli imperi coloniali francese e inglese, invece, delineava le progressive linee di espansione del vecchio continente<sup>14</sup>. Come evidenziato dalla stessa direttrice del Musée d'Orsay, mentre l'accademismo declinava inesorabilmente, il modernismo europeo diveniva protagonista della "World's Columbian Exposition" di Chicago nel 1893, visitata da moltissimi collezionisti americani<sup>15</sup>. Il percorso di visita di snodava in undici ambienti, dislocati tra il piano terra e il piano inferiore e la narrazione espositiva si sviluppava per affinità tematiche o stilistiche, secondo una progettualità allestitiva affine a quanto realizzato fino a quel momento al Musée d'Orsay. A dimostrazione dell'osmosi transnazionale di pensieri e tendenze artistiche, il pubblico, osservando le opere di una stessa sala, riusciva

<sup>14</sup> 1893, *L'Europe des peintres* 1993, pp. 19-21.

<sup>15</sup> Ivi, p. 12.

idealmente a spostarsi tra le nazioni dell'Europa del 1893 e a confrontare generazioni diverse di artisti noti e meno noti.

Come si evince dal documento fotografico inedito degli archivi del Musée d'Orsay e qui presentato (fig. 3), erano state accostate nella sezione della mostra "Les artistes et leurs proches" le tele di Valentin Alexandrovitch Serov, Pierre-Auguste Renoir, James Guthrie e Ramon Casas i Carbo, pittori originari rispettivamente di Russia, Francia, Gran Bretagna e Spagna. Il genere del ritratto diveniva il pretesto per individuare analogie e differenze stilistiche tra artisti di diversa formazione, indagando quale fosse il rapporto di ciascuno con la tradizione figurativa della propria nazione e come gli esiti delle ricerche parigine si fossero capillarmente diffusi tra Atlantico e Urali. Il confronto delle opere *Levitan dans son atelier*, *Jeunes Filles au piano* e *L'Après-midi* rendeva questo aspetto subito evidente: tra gli emuli di Manet<sup>16</sup>, Serov era stato un grande innovatore della pittura russa; Ramon Casas i Carbo aveva assimilato il linguaggio del modernismo catalano all'immediatezza dell'impressionismo francese, di cui Renoir era stato protagonista. Proprio la sua opera, esposta nel 1892 alla Galerie Durand Ruel, permetteva di riflettere sul ruolo che il mercato e alcuni art dealer avevano avuto nella diffusione della *koinè* pittorica europea di secondo Ottocento.

L'accostamento dei dipinti di Guthrie e Serov invitava, invece, a soffermarsi sui luoghi dove queste tele erano state esposte all'epoca, grazie alla mappatura fatta da Monique Nonne per ricostruire il proliferare degli spazi indipendenti, alternativi ai *salons* ufficiali e alle accademie. Nel 1893 era stata, infatti, inaugurata a Londra la "First exhibition consisting of paintings and sculptures by British and Foreign Artists of the Present Days" delle Grafton Galleries<sup>17</sup> e l'opera *En plein été* era stata presentata l'anno seguente alla sua seconda edizione, per poi raggiungere l'"Internationale Kunst Ausstellung des Vereins Bildender Künstler Münchens. Secession". Il ritratto *Levitan dans son atelier*, invece, era stato esposto a San Pietroburgo in occasione del "XX<sup>e</sup> Salon de la Société des expositions artistiques ambulantes", la più longeva e dinamica realtà russa non accademica, prima di essere acquisito nel 1894 dalla Galleria Tret'jakov. I dipinti di questa istituzione privata, poi divenuta museo pubblico, ebbero una straordinaria influenza sulla definizione del gusto collezionistico della famiglia Ščukin, artefice insieme ai Morozov della diffusione delle avanguardie moderniste europee in Russia.

La visita di un'unica sala permetteva già di intuire le potenzialità del progetto curatoriale e allestitivo di Françoise Cachin che, proprio per la sua linearità ed essenzialità, si prestava a molteplici livelli di interpretazione. La scelta di impiegare un criterio temporale così limitato solo per la produzione pitto-

<sup>16</sup> Dagen 1993, p. 13.

<sup>17</sup> 1893, *l'Europe des peintres* 1993, p. 26.

rica aveva inevitabilmente comportato l'esclusione di importanti capolavori e personalità dalla mostra, evidenziando, in questo modo, l'arbitrarietà delle categorizzazioni, la labilità dei principi secondo i quali avvenivano i processi di periodizzazione storico-artistica. Una delle critiche mosse dalla stampa francese a carattere più divulgativo, infatti, era stata quella di aver proposto una narrazione museografica incompleta e artificiosa nel contenuto e nella forma<sup>18</sup>. Richard Thompson sul «The Burlington Magazine» aveva colto, invece, il potenziale di inclusività del progetto: «Shifting ground from modernism to judicious pluralism, from Parisian exclusivity to a European perspective, 1893 showed a confident step forward by the Musée d'Orsay and should encourage us all to see more broadly in our common future»<sup>19</sup>. Perseguendo una vocazione internazionalista, questa esposizione aveva permesso di accostare nella sala «Lieux inspirés, paysage européens», tre dipinti della serie della cattedrale di Rouen di Monet, con un'opera di Isaac Levitan, all'epoca il principale paesaggista russo, insieme a *Rivage de la rivière Dunajec* dell'ungherese László Mednyánszky che, pur avendo una profonda conoscenza delle novità artistiche europee, aveva sempre salvaguardato la sintetica unicità del proprio linguaggio figurativo.

Lo stesso sguardo plurale ed inedito che aveva caratterizzato «1893. L'Europe des peintres» contraddistinse anche l'esposizione «De Cézanne à Matisse. Chefs d'Œuvre de la fondation Barnes»<sup>20</sup>, inaugurata nel settembre 1993. Questa mostra, di straordinario successo di critica e pubblico, rappresentò un traguardo incomparabile nella carriera di Françoise Cachin: per la prima volta nel nostro continente, era finalmente possibile ammirare i capolavori di pittura francese della collezione del medico americano Albert Coombs Barnes che, dopo il 1922, non avevano mai lasciato Philadelphia. In occasione dei lavori di rifacimento della nuova sede della Barnes Foundation, una settantina di opere erano state, infatti, selezionate per essere esposte in una mostra itinerante tra Stati Uniti e Giappone e, proprio per la specificità della sua collezione, il Musée d'Orsay era stato scelto come sede della tappa europea.

Come aveva evidenziato Irène Bizot<sup>21</sup>, allora Administrateur général de la Réunion des musées nationaux, la concezione di patrimonio nazionale ormai diffusa in Francia rendeva impensabile per i visitatori contemporanei credere che quei dipinti avessero potuto lasciare il Paese, senza alcuna difficoltà. Il fatto che il percorso di visita si innestasse armoniosamente su quello delle sale della collezione permanente favoriva un dialogo spontaneo tra i capolavori, che rendeva merito della raffinata e lungimirante sensibilità collezionistica del medico americano. L'allestimento si articolava su più

<sup>18</sup> 1893, *L'Europe en peinture. Que s'est-il passé en 1893?* 1993, p. 7.

<sup>19</sup> Thomson 1993, p. 429.

<sup>20</sup> Sto svolgendo, su questo particolare aspetto, un'ulteriore ricerca.

<sup>21</sup> *De Cézanne à Matisse, chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes* 1993, p. XV.

piani, raccogliendo in alcuni ambienti i dipinti di uno stesso artista, per creare delle brevi retrospettive monografiche; i visitatori potevano, così, godere finalmente di una serie di raffronti filologici inediti realizzati tra le opere del museo e quelle della Barnes Foundation, tra cui figuravano gli studi preparatori di Seurat per la composizione delle *Poseuses* e il dipinto finale, come anche *Luxe, calme et volupté* e *Bonheur de vivre* di Matisse. In questa occasione, il metodo di indagine comparativo diveniva funzionale a mettere in luce i criteri di formazione delle due collezioni e lo sviluppo delle tendenze di gusto attraverso i decenni.

La collaborazione con la Barnes Foundation era stata a lungo auspicata dal comitato direttivo dell'Orsay che, in un primo momento, si era, invece, dimostrato perplesso rispetto al progetto "1893, l'Europe des peintres"<sup>22</sup>. Françoise Cachin era, però, all'epoca fermamente convinta della necessità e significatività di presentare una mostra del genere nel museo che dirigeva. Donna e storica dell'arte ai vertici del sistema museale francese, costituito in prevalenza da uomini e tecnocrati, aveva colto gli sviluppi socioculturali della contemporaneità e intendeva promuovere l'importanza di riconsiderare e mettere in discussione le narrazioni istituzionalizzate. Credendo nella vocazione civica del Museo, realizzava questo proposito attraverso il linguaggio figurativo dei dipinti, sfruttando un lessico allestitivo lineare, rassicurante nella sua tradizionalità. Si inseriva, così, all'interno del coevo dibattito del mosaico identitario dei musei europei.

### *Riferimenti bibliografici / References*

1893. *L'Europe des Peintres* (1993), catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 22 febbraio – 23 maggio), Parigi: Réunion des musées nationaux.
1893. *L'Europe en peinture. Que s'est-il passé en 1893?*, «Connaissance des Arts», n. 4, aprile 1993, p. 7.
- Azimi R. (2004), *Francoise Cachin, conservateur*, «Le Journal des Arts», n. 186, 6 febbraio, pp. 55-56.
- Brenson M. (1988), *When Artists Get Lost in a Labyrinth of Context*, «New York Times», 6 marzo, pp. 37 e 40.
- Cachin F. (1989), *Gauguin : "ce malgré moi de sauvage"*, Parigi: Gallimard Réunion des musées nationaux.
- Cachin F., Welsh-Ovcharov B. (1988), *Van Gogh à Paris*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 2 febbraio – 15 maggio 1988), Parigi: Ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>22</sup> *Publics & Projets culturels: un enjeu des musées en Europe*, p. 12.

- Cassou J., Châtelet A. (1960), *Les sources du XXe siècle : les arts en Europe de 1884 à 1914*, catalogo della mostra (Parigi, Musée national d'art moderne, 4 novembre 1960 – 23 gennaio 1961), Parigi: Musée national d'art moderne.
- Dagen P. (1993), *L'Europe de 1893. Au Musée d'Orsay, une belle leçon d'éclectisme et d'histoire du goût*, «Le Monde», 27 febbraio 1993, p.13.
- De Cézanne à Matisse, chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes* (1993), catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 6 settembre 1993 – 2 gennaio 1994), Parigi: Gallimard/Electa : Réunion des musées nationaux.
- Gazzetta Ufficiale delle Comunità europee n. C191 29/07/1992.
- Noce V. (2011), *Françoise Cachin, en pointillé*, «Libération», 7 febbraio, p. 30.
- Pomian K. (1987), *Orsay tel qu'on le voit. Entretien avec Françoise Cachin*, «Le Débat», 2, n. 44, pp. 55-74.
- Publics & projets culturels: un enjeu des musées en Europe* (2000), Atti delle giornate di studi (Parigi, 26-27 ottobre 1988), Parigi, Montréal Québec: L'Harmattan.
- Rosen C., Zerner H. (1987), *Les limites de la revision*, «Le Débat», 2, n° 44, pp. 188-192.
- Tasset J.M. (1994), *Françoise Cachin directrice des Musées de France*, «Le Figaro», 21 luglio.
- Thomson R. (1993), *1893: L'Europe des peintres. Paris, Musée d'Orsay*, «The Burlington Magazine», 135, n. 1083, pp. 428-429.

*Appendice / Appendix*

Fig. 1. Françoise Cachin en 1996. Droits réservés, Archives Signac, Paris



Fig. 2. Jim Purcell: Nef, vue d'ensemble vers la verrière est, 1984 (numéro d'inventaire: ODO 1996 22 714 T) Album de Photographie de la transformation de la gare en musée n° 8 (C) Droits réservés. Localisation: Paris, musée d'Orsay. Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Fig. 3. Vue de salle pour «1893, Europe des Peintres», 24 février – 23 mai 1993. Commissaire: Françoise Cachin avec la collaboration de Monique Nonne. Documentation des expositions du musée d'Orsay, SN, Anonyme (à partir de 1952), (C) Droits réservés. Localisation: Paris, musée d'Orsay. Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt